

评新编越剧《玉卿嫂》

朱栋霖

作者赐稿

—

一、

2004年早春，我在青春版《牡丹亭》彩排场遇见徐俊、曹可凡，他们正策划将《玉卿嫂》搬上越剧舞台。这是上海越剧的新亮点，我一直怀着欣喜的期待。我也知道，他们与越剧都面临着挑战。虽然《祥林嫂》提供了越剧改编现代小说名著的成功经验，但是白先勇这部小说的主人公却不是越剧舞台的美学规范所承受的。自1960年《玉卿嫂》发表以来，这位外表文静、为了占有年少情人不惜以极端手段与之同归于尽的寡妇，已经成为独具异彩的艺术形象，给人留下深刻的印象。但是越剧的美学风貌历来是温柔文雅的，居于舞台中心的女性形象都是善良贤惠、温柔多情，从没有一个是残暴地杀死自己心爱的情郎的（敷桂英是因为被王魁抛弃才去索命的）。玉卿嫂这个悖异道德的女性形象与她的极端行为如何呈现在越剧舞台上，这对编导是一个挑战。

我终于在美琪大戏院怀着惊喜与赞叹观看了由曹路生编剧、徐俊导演的这部新编现代越剧。故事从广西被移置到江南，舞美设计出白墙黛瓦的江南民居，剧情时间只标以“元宵、清明、端午、中秋、除夕”的推移，编导在暗示玉卿嫂的故情有着婉约撩人的南方风情。编导也显然充分考虑到了我在上面所说的各种改编因素。他们体会与尊重了文学原著精神，按照越剧美学规范成功地塑造了一个玉卿嫂。剧中的玉卿嫂显然已不是传统越剧中那些善良温情的女性，但是她的悲剧同样令人洒下同情之泪，激起剧场中感叹不绝。

越剧《玉卿嫂》的编导充分利用了小说原著的情节与种种文学因素，也充分挖掘了小说叙述中潜藏的人物内涵与人物关系的种种可能性，根据戏剧人物塑造的要求设计了许多新的情节与场面。在这些新设计的情节与场面中，表达了编导对主人公玉卿嫂、对玉卿嫂与庆生关系的阐释。这些阐释是越剧编导的理解，也是小说原著提供与引导的阐释空间。通过这些，编导在越剧舞台上声

情并茂地呈现了玉卿嫂的内心世界，与越剧观众一起分享了对悲剧女主人公的理解与沟通。

小说开端于蓉哥儿找到了新奶妈玉卿嫂，小少爷对玉卿嫂的依恋，他对玉卿嫂与庆生关系的好奇与追踪成了小说叙述的中心线索与独特视角。编导在戏剧开场采用了小说原著中蓉哥有新奶妈、跟踪玉卿嫂这个情节与结构，引导观众一层一层去发现与认识主人公玉卿嫂。随着蓉哥寻找玉卿嫂，舞台上出现的是平素文静的玉卿嫂一反常态在曲折陋巷中急急行走。戏剧将原小说中蓉哥在陋巷中寻找玉卿嫂，转化为舞台上玉卿嫂的圆场，那是合情理的。蓉哥儿走过的路必然也是玉卿嫂去幽会庆生的路。玉卿嫂行路一场产生了悬念。紧接下场是庆生的小屋，江南乡镇白墙黑瓦，一帘纱布后是羸弱的庆生坐在床边，方亚芬扮演的玉卿嫂轻声细语地演唱，对他娓娓倾诉、细细叮咛：吃的住的都替他想到，晚上睡得怎么样？天亮咳嗽厉害不？猪肝、菠菜能补血，花生牛肝熬汤最润肺，天冷挂着他身上衣单，主人赏的东西变着法儿留给他，她费心费神找了这间房，心甘情愿守着他服侍他一辈子，只要他明白自己的心。玉卿嫂的这段唱词全是大白话，纯是絮絮叨叨、琐琐碎碎的口语。通观全剧，朴素无华、不加装饰的唱词是《玉卿嫂》戏剧语言的一个特点，它不同于经典越剧《红楼梦》、《西厢记》的唱词典雅优美、富有诗情画意。有人认为越剧是诗剧，唱词应该像诗词一样华美。但是在玉卿嫂，她对庆生的爱、她对庆生灵肉的深深占有，完全来自一个女人内心的真诚与爱的渴求，诚挚深厚的真情无需语言的装饰，语言美化的唱词在这里会显得装腔作势。朴素的口语恰好表达了玉卿嫂对庆生的一腔真心深情，絮絮叨叨、琐琐碎碎的倾诉叮咛乃是玉卿嫂作为一个女人怀有对庆生疼爱之情的自然流露，那情是母亲般的关心护育、妻子般的体贴叮咛、情人间灵肉占有的融合兼有之情。这些提炼了原小说语言的唱词，同小说中的功能一样。朴素无华、纯粹口语的唱词同样有感人的诗意。方亚芬运用正宗袁派的唱腔将玉卿嫂全身心投入地爱庆生的一腔真心、满腹柔情，演唱得优雅细腻、声声感人。

白先勇原小说通过一个小孩的视角来叙述玉卿嫂与庆生的故事，小孩天真单纯、超越世俗的眼光与他对玉卿嫂亲热、喜爱的感情引导着读者去充分同情这位感性的悲剧女性。但是戏剧舞台不能用一个小孩子的视角叙述代替戏剧行

动。它必须正面展开玉卿嫂故事本身，它必须通过戏剧行动本身让一贯同情祝英台、白娘子、祥林嫂的越剧观众去同情这位情杀的女人。

玉卿嫂是如何与庆生相爱的？庆生后来为何又要与她分手、叛离？他们两人经历了怎样的最后的冲突？玉卿嫂为何要采取极端手段“杀死你，再爱你”？这些对于塑造玉卿嫂形象都是至关重要的。原小说中蓉哥儿的叙述视角略去了两人关系的许多过程与交代。蓉哥儿作为不知情的第三者的叙述，无需知道两人关系的具体原委与过程，他只是关心玉卿嫂、关爱庆生。白先勇的叙述法使这部小说由此径直突出了性爱冲突的悲剧主题，也给玉卿嫂与庆生两人关系的原委与过程留下许多空白，也正是这些空白使这部小说充满了张力，留给读者许多种想象、揣测、讨论的欣赏、寻味空间。但是戏剧必须直接展开剧中人的行动，编导必须新创一系列戏剧动作，来丰富这些空白、发展人物的戏剧空间。于是有了玉卿嫂拒绝满叔的唱段，有了庆生观《拾玉镯》、与金燕飞一见倾心的戏，有了庆生与金燕飞河边幽会的戏，更有玉卿嫂劝留庆生、遭庆生拒绝的重场戏，玉卿嫂痛不欲生、自悲身世的长篇抒情唱段。在这些丰富的戏剧性行动与戏剧冲突中，编导注入了对剧中人行为与心理动机的解释，玉卿嫂的女性悲剧形象被塑造得相当丰满感人，她获得了观众深深的同情。

玉卿嫂拒绝满叔提亲这场戏很重要。“我想嫁谁就嫁谁”，方亚芬的这段流水唱干脆利落、蹦跳弹性，如珠玉坠地字字落地金声，表现玉卿嫂的态度是何等干脆坚决、率真坦诚！这段唱对于塑造玉卿嫂、阐释她的爱情选择，是不可少的。她本来可以轻易获得一切，有吃有住有房有地，做现成的奶奶，但是她面对公馆里的垂涎者、求婚者一一拒绝，她不在乎，她不看重，她宁愿一辈子做老妈子放着现成的奶奶不做。她要的是自己心里喜欢的，她选择的是自己心灵的所爱，而不是世俗与物质的要求。原小说中，满叔求亲，玉卿嫂只说了一句：“横直我不嫁给你就是了！”她“将门帘‘豁琅’一声摔开”。在小说这样写就够了。但戏剧不能这样演，戏剧要抓住这个戏剧行动让玉卿嫂表露自己的内心世界。她与庆生的畸恋本是超越世俗的，这需要寻找其心理动机。玉卿嫂的爱只是服从自己心灵的追求，不是求生存与物质满足。在这个被世俗遗弃的寡妇心中有自己超越世俗的爱情追求，而且异常炽烈与倔强。

二、

庆生要与金燕飞出走，决然拒绝玉卿嫂；玉卿嫂悲痛欲绝，自悲身世；玉卿嫂深夜劝留遭拒、情杀庆生。这三场紧锣密鼓的戏跌宕起伏、浓墨重彩、奇情悲壮，把全剧推向高潮。

“万念俱灰心枯槁义绝情渺”这段长达130句的重头唱，是玉卿嫂悲痛欲绝、自悲身世的心灵自剖自抒。它就是全剧的高潮。越剧等中国戏曲的艺术规律，和话剧不同。从西方引进、偏重文学的话剧以激烈的戏剧冲突见长，话剧的高潮是剧中人之间激烈的冲突，而戏曲的高潮有时并不是激烈的冲突，而是激烈冲突之后的最后一场，那时硝烟顿息、场上乐声轻柔，唯剩一人，主人公自忆自抒、回顾一生的一长段唱。主人公感情激荡、心潮澎湃，那不是情节冲突的高潮，那是全剧情感的高潮、抒情的高潮。这场戏主要就是在特定戏剧情境中的一段唱，但那是塑造主人公最重要的一场戏，也是最见演员功力、戏曲观众认为最有看头的戏。因为在戏曲中，优美动人的唱腔设计、演员精湛的演唱艺术就是表现戏曲人物的最重要的手段。像越剧《祥林嫂》最后一场“雪满地风满天”一段唱、《浪荡子》最后一场“叹钟点”、《沙漠王子》的“算命”、《红楼梦》中“黛玉焚稿”。电影《祝福》的高潮是鲁四老爷、太太仍不让祥林嫂端菜上供，认定祥林嫂仍是有罪孽的，这与原小说的情节高潮基本一致。但是改变后的越剧的高潮却是在这场戏之后祥林嫂在漫天风雪中的长段唱。这段唱的写法基本是回顾前情往事即回忆一生、总结全剧，在剧情方面没有增加新的内容，但这段唱确实主人公形象的大总结、大升华，是全剧最浓墨重彩之笔。玉卿嫂在遭受彻底绝望后，编剧根据越剧的舞台艺术规律为玉卿嫂安排了一段长达130句的唱段。她回顾“孤苦伶仃无盼无望象一个幽灵”的一生。她全身心投入这份不伦的爱，“我就是死也要死在你怀抱，可怜我啊可怜我，就是死、我情也难了”。这段唱，一，是从原小说中提炼出基本因素，是有所根据的。小说中写：“原来他早没了爹娘，靠一个远房舅舅过活，后来他得了痨病，人家把他逼了出来，幸亏遇着他玉姐才接济了他。”二，说清了玉卿嫂与庆生的不伦之恋是如何产生的；三，表述了玉卿嫂的情感世界，“孤苦伶仃无盼无望”之中视庆生为自己生命中的唯一，“我就是死也要死在你怀抱”，为玉卿嫂情杀庆生的极端行为——通常这会被认为是犯罪行为——寻找了可供理解与同情的心理动机，从而使这个情杀恋人的酷烈女性成为值得同情

的悲剧人物。这段重头唱在张（云霞）派唱腔基础上予以新的设计，风格凝重华美悲壮跌宕、旋律凝重优美、节奏沉着、层次分明，全套唱腔格局舒展大气、酣畅淋漓，方亚芬的演唱将袁派的醇厚韵味、张派的激荡韵律相融合，沉稳大气、韵味醇厚，行腔转腔圆转自如，她以情托声，将玉卿嫂的哀痛、绝望之情抒唱得淋漓尽致、声情并茂、韵味十足。

白先勇小说中蓉哥儿两次见到玉卿嫂与庆生做爱，成为小说情节的两个高峰，而两人畸恋、纠葛冲突种种过程留下的空白形成了小说的张力，它也是玉卿嫂形象的魅力之所在，因其模糊性而产生吊诡神秘的魅力。在越剧中，玉卿嫂与庆生最后的冲突与决裂成为戏剧的必需场：热恋中的情侣是如何冲突与走向决裂的？这场在凝固、压抑、危机的气氛中开始的重场戏，写得跌宕起伏、张力充沛，激情满贯、感人肺腑。玉卿嫂压抑着深情与痛苦，怀着忐忑、绝望与希望，痛哭着、煎熬着、嘶喊着去试探着、规劝着、哀求着、哭泣着要留住庆生，留住她心灵的爱、留住自己心灵的生命。“你不能这样对待我啊，我只有你这么一个人了，你要是这样，我还有什么意思呢！”她甚至同意庆生与金燕飞在一起，“你带我一起走吧！”她违背自己的心灵，乞求庆生：“我可以做你们的娘姨啊，我是不会打扰你们的……”、“你跟她好好了，我不会在意的，我就是想看你在你身边啊……”甚至愿意为他们洗衣裤、带孩子！这使我想起《雷雨》第四幕的繁漪，绝望中的繁漪与周萍最后一次摊牌，她哀怜乞求周萍带她一起走，哪怕把四凤接来一起同住！扮演玉卿嫂的演员是袁派传人方亚芬，她深刻地体验剧中人的内心世界，她的表演激情充沛、有爆发力，又细腻传神、层次分明。当庆生最后说出：“求求你，饶了我吧，你不要再象鬼一样到处缠牢我了！”这句对玉卿嫂具有毁灭性的话时，她终于在歇斯底里的绝望中走上情杀的绝路。舞台上的方亚芬心灵突颤、身体猛然停顿，随后是浑身刹那间瘫痪下去。随后庆生欲走，突然方亚芬又似从心灵深处迸发出一声生命的厉声嘶喊：“庆生！”庆生行李掉地，方亚芬缓缓说道：“庆生，你要走了，也许一生一世再也看不见了，你就最后抱我一下吧……”方亚芬突然跃身上来，两腿紧紧扣住他的腰，一只手搂定他的脖子……方亚芬将剧中人的心理体验与戏曲的表现艺术结合起来，将玉卿嫂绝望中哀怜乞求、歇斯底里，然后又心灵突转的内心世界刻画得丝丝入扣、深刻透底、激情迸发、动人心魄。

我曾见过许多以成功扮演了繁漪而著称的演员（包括话剧的）的舞台艺术表演，方亚芬在这场戏中将体验与表现水乳融合、声情并茂的一流表演，毫不逊色于前者的表演艺术水平，因而在剧场中激起观众强烈的感动。

白先勇小说结束于玉卿嫂与庆生最后一次做爱后杀死了庆生，“玉卿嫂伏在庆生的身上，胸口插着一把短刀，鲜血还不住的一滴一滴流到庆生的胸前”，“玉卿嫂一只手紧紧的挽在庆生的颈子下，一边脸歪着贴在庆生的胸口上”。小说的这个高潮结局体现了白先勇创作的先锋性与现代意识。但是，传统戏曲舞台一般不正面表现残暴恐怖的杀人场面，凶暴恐怖的场面将破坏越剧的总体风格与美学风貌，越剧也不宜在舞台上正面呈现赤裸裸的媾爱场面，这也不符合越剧舞台艺术的美学规范。越剧的观众主要是江浙的城镇女性，这些女性一般比较文静细腻含蓄，她们一般不能接受舞台上凶暴、淫慾等赤裸裸的极端表现。越剧的艺术风格与美学规范，其本质上是由她的那些女性观众群所导引与决定的。越剧《玉卿嫂》的导演将小说的高潮情节转化为一个具象的、简练的舞台场面设计。玉卿嫂确知将永远失去庆生，“突然跃身上来，两腿紧紧扣住他的腰，一只手搂定他的脖子”。这时舞台转黑，白色天幕上映出两人缠绵纠揉的身影在慢慢圆转。随后，玉卿嫂另一只手从头上拔出了发簪，只听庆生大叫一声，缓缓地、痛苦地，两个人的身影重合着卧倒在舞台中央……这当然是吸收了 80 年代中国探索话剧的舞台艺术，但是运用得灵活自如、恰到好处，用一个舞台具像再现了小说高潮的丰富内蕴，而且手法简练、含蓄，舞台形象优美、富有诗意。它形成了一个韵味十足的戏曲舞台意象，这也可以视为《玉卿嫂》的总体象征性意象。

三、

越剧《玉卿嫂》的编导没有为了成全玉卿嫂的悲剧形象而将庆生刻画为一个见异思迁、忘恩负义的浮头浪子薄情郎。这在传统戏曲中本是一个编剧套路。越剧是通俗艺术，很容易掉入这个危险的套路，如果那样做，《玉卿嫂》就是失败的。新设计的庆生看《拾玉镯》一场戏，表现庆生与金燕飞乃是一见倾心，是心灵的吸引。年青的庆生要自由、要飞，而玉卿嫂对庆生全身心投入与灵肉全面占有的爱，恰恰成了对庆生的束缚。他面对她的哀求，他求她：

“我受不了”。玉卿嫂有情求之理、慾求之情，庆生也有获取自由爱情、获取心灵自由之理，他们双方都有合理性。但是庆生之情与理的实现逼成了玉卿嫂的情欲悲剧，而玉卿嫂之情与欲之实现又造成了庆生青春生命遭扼杀。这是真正的悲剧，人生与人性的悲剧。这与黑格尔所赞赏的最理想的悲剧性相一致。黑格尔在《美学》第三卷中阐释其悲剧观，悲剧冲突的任何一方，其力量与情致就其本身来说是具有合理性的，有其辩护理由。他说：“基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那方面的辩护理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。”（黑格尔：《美学》第3卷下册，第286页，商务印书馆1982年版）他认为最卓越的悲剧是《安提戈涅》，在这部古希腊悲剧中，“国家的公共法律与亲切的家庭恩爱和对弟兄的职责处在互相对立斗争的地位。女子方面安蒂贡以家庭职责作为她的情致，而男子方面国王克里安则以集体福利为他的情致。”他们双方各自有其合理性与辩护的理由，双方只是各自根据自己的情致行动，只是片面地维护与坚持自己所代表的那一部分力量，为了实现自己的特殊片面的目的，就与同样有辩护理由的对立面发生冲突，这就否定或破坏了对方的合理性与辩护理由。黑格尔概括说：“两个都是公正的，它们互相抵触，一个消灭在另一个上面，两个都归于失败，而两个也彼此为对方说明存在的理由。”（黑格尔：《哲学史讲演录》第2卷，第106页。）黑格尔认为，这样的悲剧是最理想的悲剧。悲剧理论家希勒在《论悲剧性》中也说：“凡是具有同等高贵价值的对象互相摧残和毁灭时，悲剧性就表现得最纯粹最鲜明。悲剧如果描写不仅矛盾双方都有同样理由，而且在冲突中的每一个人或每种力量同样都有较高权利或努力实现较高职责的悲剧性现象，那末这种悲剧就富于效果。”无论如何，越剧《玉卿嫂》所刻画の真情错爱的人生、人性悲剧，对于传统越剧中的悲剧形态是一种超越。